

## Rendre l'ironie d'un violoncelle facétieux

Émilie Syssau

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/704>

DOI : 10.4000/traduire.704

ISSN : 2272-9992

**Éditeur**

Société française des traducteurs

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 juin 2015

Pagination : 106-114

ISSN : 0395-773X

**Référence électronique**

Émilie Syssau, « Rendre l'ironie d'un violoncelle facétieux », *Traduire* [En ligne], 232 | 2015, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/704> ; DOI : 10.4000/traduire.704

---

# Rendre l'ironie d'un violoncelle facétieux

Émilie Syssau

*Mara*, roman de l'auteur allemand Wolf Wondratschek (\*1943) paru en 2003 chez Carl Hanser Verlag, se présente comme l'autobiographie d'un authentique violoncelle stradivarius, ainsi nommé d'après son premier propriétaire, qui défraya la chronique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le violoncelliste Giovanni Mara<sup>(1)</sup>. L'incipit marque d'emblée le ton :

*Ich will Ihnen eine Geschichte erzählen, meine Geschichte, wenn ich das darf, die Geschichte eines Cellos. Denn das bin ich, ein Violoncello. Ich darf mich vorstellen? Mit Vaternamen heiße ich Stradivari. Ich bin 1711 in Italien, in Cremona, in der Werkstatt meines Meisters Antonio Stradivari zur Welt gekommen und – was soll ich machen? – eigentlich seit dem Tag meiner Geburt berühmt. Dafür kann ich nichts. Ich hatte Glück, ich hatte einen Namen und als Spitzname (oder Adelstitel, ganz wie Sie wollen) bald – und bis heute – noch einen. Mara. Die Welt nennt mich Mara. The Mara. Das berühmte, weltberühmte Mara.*

*Je vais vous raconter une histoire, mon histoire, si vous le permettez, l'histoire d'un violoncelle ; car c'est ce que je suis, un violoncelle. Vous permettez que je me présente ? Mon nom de famille est Stradivari. Je suis venu au monde en 1711 en Italie, à Crémone, dans l'atelier de mon maître Antonio Stradivari et suis – qu'y faire ? – à vrai dire célèbre depuis le jour de ma naissance. Je n'y peux rien. J'ai eu de la chance, j'avais un nom et j'en eus bientôt un autre pour surnom (ou titre de noblesse, comme vous voulez) – qui m'est resté. Mara. Le monde entier m'appelle Mara. The Mara. Le célèbre, le célébrissime Mara<sup>(2)</sup>.*

Contant son existence avec verve, le violoncelle poursuit un monologue de 202 pages, débordant sans cesse le cadre strict de la biographie. Il décrit la lutherie telle qu'on la pratiquait à Crémone, et le mystère dont on a progressivement nimbé la fabrication des stradivarius, jusqu'à favoriser convoitises, vols et contrefaçons. Il évoque ses divers propriétaires – et

(1) Violoncelliste et compositeur à la cour du prince Henri de Prusse, Giovanni Mara (1744-1808) est davantage connu pour sa vie dissolue, dont fait les frais son épouse, la cantatrice Elizabeth Schmeling, que pour son jeu. Contraint de fuir ses débiteurs, il s'éteint dans la misère à Schiedam (Pays-Bas).

(2) Le roman de Wolf Wondratschek n'a pas encore été publié en traduction française. Les traductions proposées ici sont toutes de l'auteure de l'article.

leur liste est longue, de maisons de vente aux interprètes plus ou moins célèbres. Aucun de ceux-ci, essentiellement des « compatriotes » italiens ou des Britanniques, n'échappe à ses caricatures féroces, ni non plus de grands noms de l'histoire politique ou musicale : le roi d'Angleterre George IV ; un Mozart tantôt confit d'amour pour Aloysia Weber, tantôt excédé des excentricités de son contemporain Mara ; un Beethoven capricieux et exigeant envers le quatuor Schuppanzig qui crée ses œuvres ; ou encore un Smetana victime d'acouphènes. L'instrument entreprend aussi de défendre la musique contemporaine ; c'est alors l'occasion de broser un portrait cinglant du mélomane qui se targue de connaître les instruments de renom, les salles à fréquenter et les musiques de bon goût, mais rejette systématiquement les œuvres de composition récente, les jugeant inaudibles – attitude d'autant plus incongrue pour Mara qu'il est lui-même « depuis [sa] naissance au service de la musique contemporaine ». Le violoncelle-narrateur est sans concession pour les sociétés qu'il fréquente : salons anglais extravagants, salles de concert bondées qui oscillent entre snobisme et sacralisation surfaite d'une musique ou d'un instrument, cercle universitaire où l'on classe le genre humain en tonalités, etc. Sauvé in extremis en 1963 du naufrage du *Ciudad d'Asuncion* au large de l'Amérique latine, qui l'a laissé totalement démantibulé et a nécessité un réassemblage long et minutieux, Mara est aujourd'hui la propriété du violoncelliste autrichien Heinrich Schiff.

Le rire que suscite ce récit tient en premier lieu à la double perspective adoptée : celle d'un monologue caustique proféré par un instrument anthropomorphe. Il est porté par un texte dense, au style oral mais soutenu, empreint d'une autodérision tantôt joyeuse, tantôt grinçante. Wolf Wondratschek s'ingénie à le truffier d'expressions, existantes, détournées ou inventées ; de jeux de mots souvent fondés sur une terminologie spécialisée (lutherie, musique, religion, marché de l'art) ; d'échos, puisant dans une même famille sémantique ou fondés sur des verbes à particules ; d'accumulations saugrenues de sonorités... Le traducteur est ainsi invité à transposer une large palette d'effets pour garder tout le sel de ce roman.

On l'a vu dans le premier extrait ci-dessus, Mara entame un dialogue fictif avec le lecteur, qu'il interpelle tout au long de son monologue : il lui demande son avis, l'implique dans la situation qu'il décrit, sollicite indirectement son aide, ou cherche à éviter son jugement s'il estimait ses anecdotes exagérées. En même temps que ces adresses au lecteur, Mara ne cesse de commenter son propos, que ce soit pour se rassurer, exprimer son incertitude ou renforcer ce qu'il vient de dire. Ces interpellations, déconcertantes de la part d'un instrument dont on attend inconsciemment toute la gravité inhérente à son registre, alimentent la veine burlesque, d'autant qu'elles ont tendance à tourner au tic de langage. Face à la diversité des formes en allemand (*Hat sie !, und wie !, Aber halt !, wozu auch, was half es?*), le français est souvent cantonné aux interjections (« Et comment ! », « Mais vrai ! », « à quoi bon ? »). Ces brèves phrases exclamatives ou interrogatives évoquent les apartés du théâtre, tout comme une résignation cocasse à n'avoir pu changer les faits qu'il relate : *Was soll ich tun?* et *was soll man machen* (« Qu'y puis-je ? » et « qu'y faire ? »).



Tout souvenir ou anecdote est pour le violoncelle Mara prétexte à exercer une ironie mordante contre les mondes dans lesquels il évolue. Cela transparaît par exemple dans des descriptions moqueuses :

*Wo war ich? Nicht in Wien, leider nein. Und das sentimento hielt sich im England dieser Tage arg in Grenzen. Man war etwas träge, gähnte viel, streichelte kleine Hunde, kleckste Liebesworte auf Briefbögen, dichtete Sonette, dinierte (Pfauenpastete, Seezunge, Rebhuhn), trank Rheinwein, und in Neapel vermutete man noch den Eingang zur Hölle. Außerdem scheuerten die Pikeewesten dieser Herren immer so fürchterlich.*

*Où étais-je ? Pas à Vienne, malheureusement. Et le sentimento restait très mesuré dans l'Angleterre de cette époque. On était un peu indolent, on bâillait beaucoup, on caressait de petits chiens, on gribouillait des mots d'amour sur du papier à lettres, on composait des sonnets, on dînait (terrines de paon, sole, perdrix), on buvait du vin du Rhin, et on supposait encore que l'entrée de l'Enfer se trouvait à Naples. En outre, les gilets en piqué de ces messieurs grattaient toujours terriblement.*

Mara emploie aussi des expressions truculentes. Le syntagme *schlimmer Finger* lui permet par exemple de caractériser son grossier premier propriétaire, Giovanni Mara. Mais « manquer de doigté », faisant à propos allusion aux doigts ou à la main, au jeu du musicien, tout en exprimant une caractéristique comportementale, évoque davantage une absence de tact qu'un personnage rustre. Il fallait à la fois insister sur cet aspect et trouver une autre expression impliquant une partie du corps humain. La locution « mal embouché » a ainsi été adoptée. Elle évoque bien une personne mal élevée, ainsi qu'un instrument de musique — même si l'embouchure renvoie aux vents plutôt qu'aux cordes. Dans le même état d'esprit, il a semblé bon de s'écarter de certaines équivalences purement lexicales pour traduire/écrire dans la langue de l'auteur, en employant plutôt une expression usuelle qui permette de donner du relief au texte. Ainsi, au lieu de « trouillard » ou « froussard » pour traduire *Angsthasen*, on a eu recours à une expression imagée — ne quittant pas la basse-cour : « poule mouillée ». Une transposition similaire a été possible pour *Solistenschweine*. Tout en rendant la virulence de l'allemand, la locution « salaud de soliste » — même si Mara s'excuse avant de la prononcer — aurait juré avec le registre plutôt soutenu du texte. La recherche d'une injure plus « châtiée » a abouti, par glissement (de l'animal à ses excréments, en restant dans un contexte agricole), à retenir « fumier de soliste ». Afin de préserver au mieux la faconde de Mara, atténuée, faute d'expression appropriée, à certains endroits, on n'a pas hésité à légèrement surinterpréter d'autres formulations, en recourant à des locutions plus imagées en français. Ainsi, lorsque l'un de ses « maîtres », Alessandro Pezze<sup>(3)</sup>, s'interroge sur les motivations poussant un luthier à vouloir racheter son violoncelle, il espère que cet acquéreur potentiel va *von sich aus etwas*

(3) Né en Italie, Alessandro Pezze (1835-1914) émigre en 1857 en Angleterre où il rejoint l'orchestre du Théâtre de Sa Majesté ; nommé premier violoncelle au Covent Garden et au Philharmonic en 1870, il entre en 1873 à la Royal Academy of Music.

*ausplaudern*. La présence de la particule *aus* crée un effet dynamique et laisse entrevoir la parole qui s'échappe. Mieux qu'un plat « rapporter », l'expression « cracher le morceau » a paru pouvoir rendre cette idée, tout en introduisant un effet comique – Mara a en effet plusieurs fois souligné que le luthier en question ne cessait d'engloutir des petits gâteaux secs et d'en laisser filer les miettes dans les instruments qu'il examinait avant réparation.

La notoriété des instruments crémonais, le mystère entourant leur secret de fabrication et le prestige nimbant nombre de virtuoses est à l'origine d'une sacralisation de la musique dont ne manque pas de se jouer Mara. Le vocabulaire religieux émaille ainsi l'ensemble du récit. L'analogie apparaît pratiquement dès le début du monologue, lorsque Mara se gausse du *wahrhaft wahnhaften* Kult qui voit le jour autour du nom d'Antonio Stradivari,

*der [...] nicht nur Konzertsäle in Kathedralen, Konzertbesucher in Gläubige und Virtuosen in unfafbar erfolgreiche Verführer verwandelt, sondern dem einen oder anderen gelegentlich ganz schön auch den Verstand verhext?*

Le décor est ainsi posé, avec ses lieux, ses acteurs et ses démons :

*Le culte sincèrement insensé de son nom, qui [...] non seulement transforme les salles de concert en cathédrales, le public des concerts en croyants et les virtuoses en insurpassables séducteurs, mais aussi à l'occasion ensorcelé magnifiquement l'un ou l'autre ?*

Le terme *Verführer* fait allusion en allemand au diable tentateur. Le substantif « séducteur » pouvant avoir la même acception, et étant plus approprié au contexte artistique et sensitif, a paru mieux convenir. Le syntagme *den Verstand verhext* évoque deux expressions françaises, « perdre la raison » et « ensorceler », difficiles à combiner. Il a donc fallu choisir entre les deux ; la fougue de la description amène de toute évidence à privilégier l'évocation de la magie noire et ainsi à retenir « ensorceler ». Si elles n'étaient guère présentes en allemand, les sonorités sifflantes de ce passage, transposition de l'allitération *wahnaft wahrhaft* en « sincèrement insensé », soulignent le comportement ridicule d'un public porté à l'adulation.

Il arrive que Mara, autant par affection que par dérision, désigne sous un vocable religieux les lieux qu'il fréquente. Ainsi, les coulisses et les loges des artistes, où les voleurs viennent s'emparer des instruments, sont qualifiées de *Allerheiligsten*, le « Saint des saints ». Quand Pezze, pour se rassurer, l'emmène chez le luthier, le violoncelle indique se rendre *in die Kirche zu den Hills*. La traduction a ici suivi un léger glissement, « dans le temple des Hills » (et non l'église), afin de mieux correspondre à une expression idiomatique française. La description des habitudes de Pezze dévoile par ailleurs une pratique empreinte de religiosité : le violoncelliste débute ses journées *andächtig* (d'un air recueilli), comme s'il était en *Meditation*. Il explose en concert d'une *glühende Freude* (joie fervente) et, dans les bons jours, rêve en son violoncelle *seine Madonna* (sa madonne). L'attitude du public n'échappe pas non plus à cette analogie religieuse : s'il critique le *schicker Kult* (culte chic) rendu par des *fromme Gemeinde* (communautés ferventes) manipulées par les *Priestern, die Euch predigen* (le prêche de vos

prêtres), Mara remarque aussi que certains auditeurs ne masquent guère leur ennui, à en juger par leurs *protestantischen Schnarchlaute*. La traduction littérale, « ronflements de protestants », a été rejetée. En effet, l'humeur réprobatrice décrite dans le même paragraphe aurait induit à assimiler à tort « protestants » à « protestation ». L'expression idiomatique française « ronflements de sonneur » a été un premier temps envisagée. L'allusion à la religion aurait en partie été conservée, puisqu'un lecteur français associe spontanément les termes « sonneur », « cloche », « clocher » et « église ». Triviale et confessionnelle, cette image n'a cependant pas été retenue, le contexte nécessitant de préserver l'allusion à la rigueur protestante. Cette contrainte a amené à choisir « ronflements de puritains ».

Parmi ses divers commentaires, Mara, instrument fragile, émet plusieurs considérations sur sa santé, semblables à celles que pourrait faire un être humain. Il exprime ainsi maintes fois son désir d'être *verwöhnt* (choyé), et même *verwöhnt wie ein Kleinkind* (dorloté comme un petit enfant) pour éviter de *sich erkranken* (tomber malade) et d'avoir à *sich krank melden* (se faire porter pâle). Il parvient ainsi à échapper aux *Arztbesuche* (consultations médicales), même s'il finit, vers son *hundertsten Geburtstag* (centième anniversaire) par s'allonger *auf dem Operationstisch* (sur la table d'opération) pour y recevoir les *beste Pflege* (meilleurs soins).

C'est encore au vocabulaire de la santé que recourt Mara pour se moquer des réactions effarouchées à l'écoute de la musique contemporaine. Ainsi, dans le passage suivant :

*Die Musik hat sich erkältet, sie spuckt, hustet, hat Fieber. Die Nase läuft ihr übers Notenblatt. Sie schneuzt sich. Und mich schauen sie an, als habe es mich auch erwischt. Hört sich, wenn Sie mich fragen, nach einer chronischen Lungenentzündung an. Ins Bett mit dem Patienten, würde ich sagen. Oder gleich auf den Friedhof. Und ansteckend scheint es auch zu sein, jedenfalls fühle ich mich nach solchen Exzessen immer ganz krank. Wer mich nach einem Konzert zeitgenössischer Musik – und denken Sie dabei ruhig an die Zeitgenossen aller Jahrgänge aller Jahrhunderte – berührt, tut es, als nehme er Abschied von einer mißhandelten Frau, einer Schönheit, gestorben an den Folgen fortgesetzter Vergewaltigung. Man sieht mich als unschuldiges Opfer, berührt mich ein letztes Mal, wie das Fundstück einer Ausgrabung, und gibt gleichzeitig, die gerade überstandene akustische Tortur noch im Ohr, seine Zustimmung, es schleunigst wieder einzubuddeln.*

*La musique a pris froid, elle crache, tousse, elle a de la fièvre. Son nez coule sur la partition. Elle se mouche. Et on me regarde comme si j'avais aussi été contaminé. On dirait, si vous voulez mon avis, une pneumonie chronique. Au lit le patient, conseillerais-je. Voir directement au cimetière. Et cela semble aussi contagieux, en tout cas, je me sens toujours très malade après de tels excès. Ceux qui me touchent après un concert de musique contemporaine – et pensez ici sans hésitation aux contemporains de chaque année de chaque siècle – le font comme s'ils prenaient congé d'une femme brutalisée, d'une beauté morte des suites du viol perpétré. On voit en moi une victime innocente, on me caresse une dernière fois, tel un objet exhumé de fouilles, et on donne en même temps, la torture acoustique tout juste surmontée résonnant encore à l'oreille, son consentement pour le ré-enterrer au plus vite.*

Et pourtant, Mara avoue son goût pour les « musiques actuelles », qu'il a été créé pour servir et auxquelles il a participé à chaque époque qu'il a traversée.

Parmi toutes les terminologies spécialisées employées, il en demeure une maîtresse étant donné le propos et la nature du narrateur : celle de la musique. Le jeu des instruments est nécessairement évoqué à maintes reprises, de manière parfois moqueuse : on « violone » à qui mieux mieux (*auf ihren vier Saiten herumgeigt, fiedeln*), on « racle la voix obligée<sup>(4)</sup> » (*das Schaben der obligaten Stimme*), etc. Pour tendre à l'interprétation parfaite, le musicien doit s'abstenir de tout *Wolf* (littéralement « loup », mais le français a recours à un autre animal, « canard »). Mara insiste par ailleurs sur la sensibilité qu'exige le jeu d'un instrument, pour lui épargner un *schlaffes Vibrato* (« vibrato mollasson »), ou encore sur la virtuosité indispensable si l'on veut réussir une *Perlen der Läufe* (« cascade de roulades »).

Le chant occupe une place tout aussi importante que les instruments dans le récit. Mara s'amuse notamment à filer la métaphore lorsqu'il décrit une vente aux enchères :

*Aber trotzdem, ich kann mir nicht helfen, wird mir regelmäßig leicht schlecht, wenn einer dieser Auktionäre bei einer Versteigerung in Fahrt kommt mit seinem Kehlkopf, seinem Zungenflattern und dem Singsang seiner Zahlenreihen, die er wie Schneegestöber über die Köpfe der Leute im Saal niedergehen läßt, um dann, die Reliquie eines ebenholzglänzenden Hammers in der erhobenen Hand, zum Schlußakkord auszuholen. Peng! Das aufgerufene Objekt Nummer soundsoviel geht an diesen Herrn dort!*

*Malgré tout, je n'y peux rien, je frôle régulièrement le malaise quand dans une vente aux enchères l'un des commissaires-priseurs met en branle son larynx, ses trilles et la litanie de ses séries de chiffres, qu'il laisse s'abattre telles des giboulées sur la tête du public dans la salle, pour ensuite, le manche d'un marteau en bois d'ébène éclatant dans sa main levée, asséner l'accord final. Paf ! L'objet numéro tant est attribué au monsieur là-bas !*

Mais au-delà de ces jeux lexicaux, la musique sourd du rythme et des sonorités mêmes du texte, de surcroît employés comme effets comiques de premier choix. Forme et fond se confondent sous la plume virtuose de Wolf Wondratschek qui, à la manière de concertistes contemporains, permet à son violoncelle d'explorer avec humour toutes les ressources de ses cordes, à son lecteur d'éprouver la joyeuse plasticité de la langue. Le passage suivant, montrant Mozart en galante compagnie d'Aloysia Weber<sup>(5)</sup>, est caractéristique de cet art :

*Mozart, gerade mal blühende zweiundzwanzig Jahre alt, quietschvergnügt und damals bis über beide Ohren in die Sopranistin Aloysia Weber verliebt, sitzt (endlich ohne die Frau Mutter als Aufpasserin daneben) mit ihr in einer Kutsche. Kleiner geschäftlicher Ausflug an den Hof von Kirchheimbolanden, wo man zu einer musikalischen Soiree geladen ist. Er hat nur Augen für sie. Er redet, er lacht, er spielt den Lausbub. Wie soll sie singen am Abend und in welchem Kleid,*

(4) Associé à un nom d'instrument sur une partition, le terme « obligé » indique que la présence de cet instrument est requise par le compositeur : il n'est pas question de le remplacer ni de le supprimer.

(5) Maria Aloysia Louise Antonia Weber (1760-1839), chanteuse à l'opéra de Munich puis au National Singspiel de Vienne, a été aimée de Mozart avant qu'il n'épouse sa sœur Constance.

*wenn er nicht aufhört mit seinen Fingern? Da, ein See, ruft sie. Schau, Wolferl, versucht sie ihn abzulenken, schau, wie das Wasser glitzert, siehst Du? Er faßt sie an den Hüften, zieht sie noch enger an sich und gibt ihr ein Busserl und noch eins. Alles, was er sieht und fühlt, glüht und sprüht und blüht und gleißt und beißt und... (Bitte, Wolferl, bitte nicht, unterbricht ihn Aloysia, nicht schon wieder was Unanständiges, und hält ihm den Mund zu!) Eine Gelegenheit, ihr wenigstens die Hand zu küssen! Am liebsten würde er sie in den Mund nehmen, und nicht nur die Hand, weil alles so glitzert und glatzert und glotzert da draußen in der schönen Welt. Komm, Loyserl, ruft Mozart und lacht immer noch (wie er auch das konnte, lachen!) und macht gleichzeitig dem Kutscher Zeichen, er solle anhalten.*

La traduction usuelle de *bis über beide Ohren verliebt*, « amoureux fou », a semblé relativement terne. Dans le souci de respecter le ton du texte original, on a choisi de laisser affleurer l'allemand en français. Tout en correspondant à la description d'un Mozart jeune, insouciant et un peu ridicule, « amoureux jusqu'aux oreilles » s'inscrit en effet parfaitement dans l'instant décrit, étant donné qu'Aloysia Weber s'essaie à quelques coloratures. Dans une démarche similaire, *quietschvergnügt* a semblé mériter mieux que « hilare », rendu péjoratif à l'usage. Mozart, à qui s'applique l'adjectif, apparaît ici plutôt sous des traits mièvres ; on a ainsi adopté « gai comme un pinson », expression dans laquelle la mention de l'oiseau préserve autant que possible le sifflement du *quietschen* allemand. Les tendres surnoms *Wolferl/Loyserl* que se donnent les jeunes tourtereaux, d'abord conservés à l'identique, ont été rendus par « mon petit loup » pour *Wolferl* ; et pour *Loyserl* par un sobriquet tout aussi affectueux et présentant un balancement similaire à celui de l'allemand, caractérisé par le même nombre de syllabes (deux) et une sonorité voisine (-erl). On a donc opté pour « mon alouette » (comportant comme la première locution le son « lou »). Dans la même intention, on a choisi l'enfantin « bisou » pour *Busserl*. Enfin, reproduire l'accumulation d'assonances dans *alles was er sieht und fühlt, glüht und sprüht und blüht und beißt und gleißt* tenait du défi. L'inversion de la succession des termes *sieht und fühlt* dans la traduction française, de façon à adopter « touche et scrute », permet, avec ce dernier verbe, d'amorcer, à l'instar de ce que fait *fühlt* en allemand, une série d'assonances en [y]. Pour rendre *beißt und gleißt*, on avait initialement pensé à « picote et clignote », proposant une assonance au plus près du sens. Cependant, la construction transitive de « picoter » mettait à mal cette solution. On a alors préféré s'écarter légèrement du sens, au profit de « crépite et palpite ». La suite d'assonances devient ainsi en français « tout ce qu'il touche et scrute brûle, fume et fuse, crépite et palpite ». On retrouve à peine plus loin une construction analogue, voire plus audacieuse, avec les allitérations en [gl] et [tz] associées à une variation sur les voyelles « i », « a » et « o » dans la succession de verbes – inventés –, *weil alles so glitzert und glatzert und glotzert*. Sans aller jusqu'à créer de nouveaux termes, on s'est attaché à faire entendre en français la même prouesse sonore avec la succession « parce que tout brille et vrilte et trille », où l'assonance en [ij] est précédée par la variation en [br], [vr] et [tr]. Voici à présent la traduction complète du passage, où sonorités éclatantes et jeux de mots intensifient le comique de la situation :



[...] Mozart, précisément dans la fleur de ses vingt-deux ans, gai comme un pinson et à l'époque amoureux jusqu'aux oreilles de la soprano Aloysia Weber, voyageant (cette fois enfin sans Madame mère pour chaperon) avec elle dans un coche. Petite excursion pour affaires à la cour de Kirchheimbolanden où l'on est invité à une soirée musicale. Il n'a d'yeux que pour elle. Il parle, il rit, il joue les polissons. Comment chantera-t-elle ce soir, et dans quelle robe, s'il n'arrête pas de balader ses doigts sur son corps ? Tiens, un lac, s'écrie-t-elle. Regarde, mon petit loup, ajoute-t-elle, pour tenter de détourner son attention, regarde comme l'eau scintille, tu vois ? Il la saisit par les hanches, la serre tout contre lui et lui donne un bisou, puis un autre. Tout ce qu'il touche et scrute brûle, fume et fuse, crépite et palpète et... (Je t'en prie, mon petit loup, non, je t'en prie, l'interrompt Aloysia, plus rien d'indécent, et elle lui plaque la main sur la bouche !). L'occasion au moins de la lui embrasser ! Il préférerait la prendre à pleine bouche, et pas seulement sa main, parce que tout brille et vrilte et trille là dehors dans le monde plein de beauté. Allez mon alouette, s'exclame Mozart riant de plus belle (comme il y excellait aussi, à rire !) et faisant signe au cocher de s'arrêter.

Ce morceau de bravoure trouve un écho dans le genre ludique et sonore de la comptine, que Wondratschek introduit un peu plus loin, dans un quatrain dont on n'a pas décelé d'origine antérieure au roman :

*Cellos haben Katzen,  
Weil sie mit den Krallen  
Ihrer Tatzen erst den Lack  
Und dann das Holz zerkratzen*

La traduction exige à nouveau de privilégier l'humour et les effets sonores au sens exact. Dès la phrase qui annonce la comptine, *Ken-  
nen Sie den Kinderreim über Katzen, die an  
Celli kratzen?*, la prosonomase *Katzen/  
kratzen* ne pouvait recevoir une stricte transposition comme « des chats qui griffent les violoncelles ». On a favorisé le jeu de sonorités en suggérant une acception quasi matérielle du verbe « chagriner ». La traduction adoptée est ainsi « Connaissez-vous la comptine des chats qui chagrinent les violoncelles ? » Pour la comptine même, il a paru essentiel de ne pas se restreindre à une traduction littérale (présentée ci-dessous à gauche), et bien plutôt de reproduire le rythme et les résonances induits par *Katzen, Krallen, Tatzen* et *zerkratzen*. On ne pouvait cette fois se priver du verbe « griffer »,



Illustration de Nicolas Lefebvre  
www.nikopoisson.tumblr.com – nikopoisson@gmail.com

permettant de jouer avec le substantif « griffe » et l'adjectif « griffé » mais aussi, pour rendre le tout à la fois plus drôle, mélodieux et incisif, avec le nom « grippe » et le verbe « agripper ».

*Les violoncelles haïssent les chats,  
Parce qu'avec les griffes  
De leurs pattes, d'abord le vernis  
Puis le bois ils rayent.*

*Les violoncelles ont les chats en grippe  
Parce qu'avec leurs griffes  
Le vernis et le bois ils agrippent,  
Les laissant tout griffés.*

Non sans ironie, Wondratschek ne cesse ainsi d'écrire pour Mara, mieux qu'un monologue, une partition mordante et infiniment variée, bien opposée à celle du funèbre quinzième quatuor à cordes de Dimitri Chostakovitch que le violoncelle affirme pour sa part, dans une surprenante pirouette, avoir pour grand rêve « *de jouer un jour avec [s]es frères, juste nous, quatre Crémonais* », « *un quatuor à cordes (...), où il nous laisse chanter, nous les violoncelles, où il nous bichonne dans les règles de l'art, nous chérit, nous presse contre son cœur, pour ne pas pleurer sur lui, sa famille, ses amis, sa Russie !* ». Au traducteur d'en suivre les nuances et les mouvements, à l'oreille également.

emilie.syssau@orange.fr

Né en 1943 en Thuringe, **Wolf Wondratschek** a grandi à Karlsruhe. Il suit des études de lettres, de philosophie et de sociologie dans les universités de Heidelberg, Göttingen et Francfort. Brièvement rédacteur de la revue littéraire *Text und Kritik*, il se lance dans la poésie, puis s'essaie aux pièces radiophoniques. Il réalise aux États-Unis divers reportages dans les milieux de la boxe et du cirque. Après un premier roman dans les années 1980, Wondratschek alterne poésie et prose, souvent autour de sujets musicaux. Aucune traduction française de ses titres n'a à ce jour été publiée.

Diplômée du Master Industries des langues et traduction spécialisée (Paris 7-Denis Diderot) et du Centre européen de traduction littéraire (ISTI, Bruxelles), **Émilie Syssau** est traductrice indépendante (de l'allemand, du néerlandais et de l'anglais au français) dans le domaine culturel, les arts du spectacle, et plus particulièrement l'opéra. Elle s'est intéressée à Mara (traduction commentée des trois premiers chapitres) dans le cadre de son mémoire de fin d'études au CETL. Depuis, elle a notamment traduit de l'anglais Pavillon lunaire de Paul Griffiths, recueil de nouvelles paru aux éditions de La Différence.

